

# TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM: *AMAR, VERBO INTRANSITIVO* DE MÁRIO DE ANDRADE.

## TRADITION AND MODERNITY IN: *AMAR, VERBO INTRANSITIVO* BY MÁRIO DE ANDRADE.

Douglas José Gonçalves COSTA<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo analisa os aspectos e o diálogo entre a tradição e a modernidade no romance *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade. Esses aspectos são vistos mais detidamente através da apreciação do narrador, das personagens e da técnica de emulação. O romance apresenta continuidades com o romantismo e com os gêneros do idílio e do romance de formação, mas renova-os. Mário de Andrade apresenta aspectos sociais da burguesia paulista e tece comparações entre a cultura alemã e a brasileira. Nesse sentido, não se apresenta como romance futurista, que estabelece fortes rupturas, todavia como uma obra que reconfigura a tradição e critica-a. Seja nos aspectos formais, seja nos aspectos sociais.

**Palavras-chave:** Tradição; Modernidade; Mário de Andrade; Emulação.

**Abstract:** This article analyzes aspects and the dialogue between tradition and modernity in the novel *Amar, verbo intransitivo* by Mário de Andrade. These aspects are seen more closely through the appreciation of the narrator, the characters, and the emulation technique. The novel presents continuities with romanticism and the idyll and formation of novel genres but renews them. Mário de Andrade presents social aspects of the São Paulo bourgeoisie and compares German and Brazilian culture. In this sense, it does not present itself as a futuristic novel, which establishes substantial ruptures, but as a work that reconfigures tradition and criticizes it. Whether in formal aspects or social aspects.

**Keywords:** Tradition; Modernity; Mário de Andrade; Emulation.

### *Introdução*

O primeiro romance de Mário de Andrade aborda a iniciação sexual e a educação sentimental de um jovem da burguesia paulista. Fräulein (Elza, chamada pelo nome próprio unicamente pelo narrador) é a governanta da casa e “professora de amor” do jovem Carlos. O pai de Carlos, o senhor Sousa Costa contrata-a para ensinar alemão e piano para seus três filhos, além de ensinar os princípios do amor a Carlos. Só por conta disso já seria um livro que valeria a pena ler? Dito dessa forma o enredo não

---

<sup>1</sup>Doutorando em História pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pernambuco (PPPGH-UFPE). Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: douglasjgcosta@gmail.com.

aparenta grandes elucubrações. Contudo, sua singularidade se faz de outra forma. Começaremos falando um pouco sobre o narrador.

O narrador mimetiza o narrador de *Brás Cubas* no prefácio, apresentando uma relação de intimidade com o leitor de modo que não temos um narrador onisciente, mas um narrador escorregadio, crítico de si e que coloca o leitor numa posição ativa para construir e compreender os significados do romance e preencher os seus silêncios (PORTELA, 2013).

Esse narrador se vale de boa dose de liberdade sintática e do uso da linguagem popular. O romance não apresenta divisão em capítulos. A montagem da narrativa usa de um jogo de sincronia e diacronia em que a cena, tal qual num filme, ganha a centralidade do estilo narrativo (NOVAES, 2015). São cenas, flashes, episódios que “por meio do espacejamento singelo, acentua graficamente a sequência solta em uma narrativa fragmentada como a vida moderna” (LOPES, 2013, p.117). Essa fragmentação narrativa privilegia o instante, o efêmero. O narrador posiciona-se quanto às personagens e quanto aos acontecimentos diversas vezes. Em vários momentos durante a narrativa ele faz cortes e expõe suas digressões, aponta suas limitações de conhecimento etc. Isso consiste numa quebra da convenção do narrador tradicional e onisciente do romance realista/naturalista, mas também se coloca no diálogo com os narradores parciais dos dois maiores romances de Machado de Assis.

Se tomarmos como aspectos do moderno: a experimentação estética, a pesquisa formal e de conteúdo, podemos enxergar essas características no narrador andradiano ao usar, como já foi dito: 1) de um estilo cinematográfico de narrativa; 2) a valorização de uma sintaxe popular, representando a fala do povo, ou ao menos a fala de uma família burguesa; 3) o diálogo, ora com os narradores de Machado de Assis, ora com a música e a ópera de Wagner.

#### *Diálogos musicais e com o romantismo*

Mário escolhe elementos musicais para trilhar o percurso de sua renovação literária. Essa troca entre as artes seria um tema abordado por ele anos mais tarde em *Banquete*. Não é de se espantar que essa renovação literária, a proclamada modernidade, para se formular, no caso de Mário de Andrade, buscará uma tradição musical, um cânone ocidental. A modernidade do livro não reside numa abordagem futurista, iconoclasta, revolucionária. O autor joga com as tradições, faz releituras inventivas, critica o seu momento presente. Vale lembrar que o autor publicou naquele ano de 1928,

um ano após esse romance, o *Ensaio sobre a música brasileira* e era professor de história da música do Conservatório de São Paulo. Por conseguinte, a música foi uma preocupação constante em sua obra e em sua vida.

A música aparece frequentemente no texto: 1) uma marchinha de carnaval que Carlos lembra; 2) o shimmy (dança/ritmo popular dos anos 1920) que ele ensina a uma das irmãs 3) a caracterização das vozes das personagens como se fossem instrumentos musicais: o flautim para representar uma voz muito aguda e estridente, a clave de fá para classificar a voz de barítono de Sousa Costa, e por extensão, sua autoridade “sua voz grossa” nos assuntos de família, pessoa com o poder de mando; 4) os lieds, canções alemãs que funcionam como comentários ou referências ao que os personagens estão sentindo e vivenciando, como numa ópera. Para além desses aspectos, a música pode ser vislumbrada no diálogo que o autor estabelece com óperas de Wagner na composição de suas personagens.

Sousa Costa assemelha-se a Wotan, rei dos deuses na ópera “O anel dos Nibelungos”. Wotan assim como Sousa Costa é o responsável por desencadear os fatos: o amor entre Brunilda e Siegfried; o amor entre Elza e Carlos. Elza, por sinal, assemelha-se a Brunilda “nas ideias, nas atitudes, nos sentimentos, nos sonhos e na luta contra suas limitações” (FERNANDES; JESUS, 2011, p.74). Já Carlos, como Siegfried, é forte, “machucador”, é o herdeiro e possível continuador das tradições familiares. Na ópera de Wagner, o casal vence Wotan e vive o amor, já na obra de Mário, são os costumes e os valores burgueses e patriarcais que prevalecem (Idem, p.75). Mário, portanto, inverte os sinais da obra de Wagner. Em vez de um final feliz e idealizado, no qual os heróis vencem a sociedade, temos heróis conformados às normas sociais, um final pessimista em que vislumbramos uma crítica a essa sociedade burguesa, pois os heróis são incapazes de ultrapassá-la. Nesse sentido, Mário estabelece certa continuidade com o Romantismo.

Para Löwy (1993) o Romantismo é uma resposta a uma transformação do capitalismo. O expressionismo e o surrealismo, por exemplo, conteriam o selo do Romantismo na medida em que são críticos do capitalismo, são expressões artísticas românticas que expressam novas configurações do capitalismo. O Romantismo é uma visão de mundo, segundo o autor, que se “revolta contra um presente concreto e histórico” (LÖWY, 1993, p.20), ou seja, desmistificação, desencantamento. Se o real é desencantado, como postulou Weber para caracterizar a modernidade, então as pessoas sentem-se desiludidas, desamparadas. Contudo, o Romantismo também pode ser “reencantamento’ do mundo pela imaginação” (Idem, p. 21) e Fräulein faz isso

bastante no romance. O seu mundo está reificado, está mediado por um contrato, por dinheiro. Os frutos de seu trabalho não lhe pertencem. Fräulein se ampara numa imagem de um amor cortês à moda pequeno-burguesa, uma imagem colocada no futuro. Essa personagem opera duas das três “fugas românticas” elencadas por Löwy. Ela, em primeiro lugar, faz uma viagem a um país “exótico” – e esse exotismo fica patente na viagem à floresta da Tijuca, floresta virgem, primitiva – que é uma “busca do passado no presente por simples deslocamento no espaço” (Idem, p. 24). Em segundo lugar, Elza opera uma “poetização do presente”, como coloca Löwy ao tentar se convencer de sua nobre tarefa como professora de amor. Elevando o conceito acerca do amor que visava ensinar. Ela “reencanta” o seu mundo reificado de modo a buscar amparo nessa narrativa que criou.

É preciso apontar que, se seguirmos as considerações de Löwy, poderíamos interpretar o romance de Mário como uma continuação da tradição romântica por fazer críticas ao presente concreto da burguesia paulista, desencantando esse presente. Nesse aspecto, o modernismo não teria uma qualidade tão forte de ruptura, todavia se enquadraria como uma reconfiguração mais “apropriada” de seu tempo da expressão artística e de uma visão de mundo que remonta ao século XVIII.

### *Emulação e renovação literária*

Por achar-se muito afrancesado, Mário de Andrade decide aprender o alemão para se livrar da hegemonia francesa no seu processo de invenção literária (RUTHNER; NUNEZ, 2010). Neste sentido, o autor decide então, dar um passo para o lado, tomar um caminho alternativo, e escolhe outro cânone para fazer germinar sua escrita. O tradicional caminho de buscar referências francesas foi aqui parcialmente deixado de lado em favor de uma tradição germânica, e mais especificamente, seu núcleo de artistas e intelectuais românticos. Ou seja, no processo de renovação literária, Mário se coloca contra os temas românticos ao reformulá-los, mas também como seu continuador, tributário por renovar essas convenções e esquemas através da ironia e de críticas à sociedade burguesa/patriarcal. Podemos ver nisso o processo de emulação.

Conforme Castro Rocha (2013) a emulação tem um caráter agônico de adoção de uma tradição, de um modelo, e a crítica desse legado. O primeiro passo da emulação seria a imitação simples ou a cópia. O passo seguinte seria a ruminação, a apropriação do alheio para se construir o próprio. Não se deveria cair na erudição vazia em que há a falta de inventividade. A emulação vai de encontro ao mito do gênio romântico, do

demiurgo que cria a partir do “nada”, de uma subjetividade ímpar. Antes dessa guinada romântica, a crítica que sublinhava “somente a originalidade equivaleria a julgar o escritor um ingênuo, pouco familiarizado com a tradição” (ROCHA, 2013, p.164). A potência da inventividade do escritor era medida também pelos sentidos, referências e críticas a outros textos que o escritor era capaz de mobilizar na sua escrita. O cultivo na tradição literária era um enriquecimento na argúcia e na consagração. Não se trata de uma ruptura brusca com a tradição, jogando fora a água junto com o bebê, mas de contribuir criticamente com a tradição que o precede, produzindo continuidade e diferença, ruptura e semelhança. A tradição se torna um tema com variações, uma arte combinatória.

Como o autor renova certas convenções artísticas? Como ele apresenta suas críticas a essa sociedade? Como ele recombina esses elementos da tradição?

Em primeiro lugar, Mário faz desvios significativos no modelo do romance de formação. Como assinala João Manuel Cunha (2013) o romance, como forma moderna, narra um mundo prosaico em que os indivíduos realizam suas experiências individuais e o autor explora os conflitos entre indivíduo e sociedade. Nesse sentido, “o romance de formação é o que vai narrar e analisar o desenvolvimento espiritual, o desabrochar sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói” (CUNHA, 2013, p. 133). Esse herói vai se autoconhecer e perceber os problemas do mundo. O idílio com o qual Mário designa o gênero de sua narrativa no subtítulo é, tradicionalmente, ramo do gênero épico. Na tradição desse ramo, o homem é apresentado em sua ingenuidade num espaço pacífico, recortado da totalidade. “do grego *eidylleion*: quadro, quadrinho” (CUNHA, 2013, p.135), portanto, uma narrativa de amor num mundo fechado, como era tradicionalmente explorada nos séculos XVIII e XIX. De certo modo, o texto de Mário de Andrade estabelece continuidades com essa tradição. O idílio de Carlos e Fräulein se passa nos limites do mundo burguês paulista. Boa parte da ação se desenvolve no espaço restrito do lar: nos jardins, nos quartos, na biblioteca. São apenas dois espaços exteriores ao lar: a floresta da Tijuca e um vagão de trem. Por esse ângulo, podemos perceber o peso do ambiente familiar na formação de Carlos, a coerção dos modos de vida e a forma de aprendizagem, tanto de “amor”, isto é, procedimentos e condutas para que esse jovem constitua sua futura família, quanto de uma educação burguesa refinada: o alemão e o piano. Não se vê Carlos e suas irmãs indo à escola. Assim, o ambiente familiar faz pesar o lado tradicional, esse ambiente que por um lado acolhe e por outro, molda o indivíduo. Não se trata de um ambiente que preze por um

protagonismo do indivíduo, que preze por desenvolver as habilidades ou de descobrir os anseios particulares e dar vazão a eles.

Carlos aprende a apreciar o mundo a partir desses limites. O amor possível é aquele. Ele não se desilude com o mundo exterior, até porque não o enfrenta efetivamente. Carlos não é o herói típico romanesco que busca afirmar sua subjetividade e enfrentar o mundo e suas convenções. Ele não é um transgressor, um tipo revolucionário ou progressista. Ele se conforma aos limites de sua educação, temendo as consequências da ideia de engravidar e casar com Fräulein quando o pai confronta-o e adverte-o sobre suas ações. O próprio autor comenta num artigo de 1927 sobre a crítica ao seu livro:

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos. Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que ainda tem no Brasil de tradicionalismo 'cultural' brasileiro burguês oitocentista. Ele não chega a manifestar o estado bio-psíquico do indivíduo que se pode chamar de moderno. Carlos é apenas apresentação, constatação da constância cultural brasileira (ANDRADE, 2013, p.114).

Diz Berman (2007, p.407) que ser moderno é ver a existência pessoal em perspectiva de desintegração, renovação e contradição. Carlos não enxerga a sua existência assim. Já Fräulein aponta certos indícios nessa direção, como veremos mais adiante. Por isso, entendemos que Carlos não é um indivíduo com os atributos para se qualificar de moderno, enquanto Fräulein tem alguns desses atributos.

Através de Carlos, tipo ideal, o autor faz uma crítica aos costumes das elites brasileiras. Mostra como a cultura brasileira era diminuta de interesses mais amplos e profundos. Ao contrário da definição de romance em que o herói enfrenta o mundo, Carlos é o herói do imobilismo, aquele que busca se ajustar às expectativas sociais e é feliz com isso. É tanto que, após Fräulein ir embora, Carlos se tornara “o bom homem que tinha de ser, honesto, forte, vulgar. Que seria mesmo sem Fräulein, só que um pouco mais tarde” (ANDRADE, 2013, p. 98). No livro “o amor é tratado como veleidade passageira, plenamente domável pela vulgaridade das aspirações práticas” (CUNHA, 2013, p.144). Tendo em vista essas considerações, parte da modernidade do livro está na reelaboração das convenções tradicionais do idílio e do romance de formação. O autor de *Macunaíma* inverte os sinais ou ironiza essas formas, mas não de forma gratuita.

### *Uma família tradicional*

O romance apresenta uma família da burguesia convencional paulista. Nela, o casamento é uma união pelas aparências e conveniências. Isso pode ser entrevisto na seguinte passagem, que apesar de longa é bastante rica:

Nas noites espaçadas em que Sousa Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá embaixo no vale. No vale do Anhangabaú? É. Dona Laura comprazia com prazer o marido. Com prazer? Cansada. Entre ambos se firmara tacitamente e bem cedo uma convenção honesta: nunca jamais [*sic*] ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem pessoais. Ou então aromas cívicos. Dona Laura por sua vez fingia ignorar as navegações de Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... Não seria talvez precisão interior de sossego?... Parece que sim. Afirmo que não. Ah! Ninguém o saberá jamais!...

E quem diria que Sousa Costa não era bom marido? Era sim. Fora tão nu de preconceitos até casar sem pôr reparo nas ondas suspeitas dos cabelos da noiva. E bem me lembro que ficaram noivos em tempo de calorão... Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantinados [*sic*] são suspeitos também. Sentia agora eles trepadeirando pelo braço gelatinoso dela e, meia [*sic*] dormindo, se ajeitando:

– Vendeu o touro?

– Resolvi não vender. É muito bom reprodutor.

Dormiam (ANDRADE, 2013, p.20).

Podemos notar as suspeitas de infidelidade mútua. Signos cifrados ora no bigode, ora no cabelo da esposa. Há também um símile na figura do touro reprodutor com a figura de femeeiro de Sousa Costa apresentada páginas antes pelo narrador. Uma alusão sutil cravada num momento de intimidade sobre o leito. É notável o uso popular da grafia das palavras e da sintaxe do narrador. Ele também tem um tom de conversa com o leitor e fala da ocasião do casamento como se tivesse sido uma testemunha ocular da união conjugal, como se fosse um amigo. Esse narrador também mostra sua confusão ao narrar os fatos, diz algo e depois parece se arrepender. Talvez os fatos não estivessem muito claros. Dando uma impressão mais forte ao leitor de que se trata de uma evocação de uma memória, mais do que uma invenção ficcional com veleidades realistas.

Podemos ver também, que para os padrões sociais da época, o marido, Sousa Costa, é detentor de “qualidades”, visto que não deixa evidente, não traz provas contra si de suas “navegações” e era considerado um “marido bom” por ter aceitado a noiva “sem preconceitos” apesar de seus traços “suspeitos”. A família do romance também é muito católica. O pai busca escolher a tradicional carreira jurídica para o filho, embora também promettesse que seu filho iria herdar uma fazenda com 21 anos. Sousa Costa é indiferente quanto à germanofilia e ao desejo de tocar piano do filho. Para ele, o que

importava era a iniciação sexual apropriada de Carlos para que não houvesse dilapidação do capital familiar caso o filho se tornasse um *bon-vivant*, um boêmio ou se envolvesse com mulheres “oportunistas”. É que o casal Sousa Costa tem receio da modernidade nas relações sociais, dos novos padrões de sociabilidade e comportamento: o uso de drogas, a não formação de uma família tradicional/patriarcal. Não os espanta que Carlos tivesse uma “professora de amor”, não os espanta que ele viesse a ter relações extraconjugais. O importante era que ele construísse uma família nos modelos estabelecidos e conservasse o capital familiar, destarte, o pendor artístico demonstrado por ele é ignorado pelo pai. O futuro de Carlos não é ele que escolhe. Seu futuro é ser herdeiro: 1) de um ideal de família e de suas tradições; 2) do capital paterno; 3) da cultura alemã, do refinamento europeu, considerado superior.

Em suma, através do discurso indireto livre, em várias passagens que tratam da família Sousa Costa, o narrador expõe a visão das elites burguesas de que os alemães eram uma raça superior, com qualidades de adaptação ao meio e era isso que lhes trazia o progresso.

#### *Entre a Alemanha e o Brasil: Fräulein entre o sonho e a realidade*

Percorre todo o romance uma tensão e uma comparação, por assim dizer, entre a cultura germânica e a cultura brasileira. Os alemães são o espelho através do qual Mário reflete (no duplo sentido) sobre a modernidade brasileira, sobre seu tempo. Nesse processo, também expõe as fissuras da cultura alemã.

Fräulein traz as marcas de sua formação burguesa e alemã. Ela se ufana de sua origem, embora em alguns momentos o narrador revele que tal cultura serve mais às aparências, pois ela não compreende tudo o que lê dos clássicos alemães. Elza é uma emigrante de uma Alemanha falida do pós-guerra. Vale lembrar que os anos 1920 são de forte nacionalismo e inflação na economia alemã e o período compreendido entre 1914-1939 marca a perda das referências. É a erosão do “paradigma modernizador do século XIX, que opunha civilização europeia e barbárie latino-americana” (COMPAGNON, 2014, p. 238). A 1ª Guerra serve de referência de ruptura para boa parte dos intelectuais latino-americanos. Ela é um convite à reflexão das identidades e do vínculo colonial. Há a percepção da agonia da sociedade da *Belle Époque* que tinha Paris como principal cidade de legitimação cultural. Outros centros, ou outros espaços de referência estavam sendo buscados. A maioria dos intelectuais brasileiros assume a posição da “aliadofilia”, que designava na época as potências da Entente, e, sobretudo,



uma francofilia ardente (COMPAGNON, 2014). Mário vai, portanto, impregnar seu livro dessas reflexões identitárias através de Elza, uma estrangeira alemã e orgulhosa de suas origens, que vai residir

num país há pouco saído de uma economia agrária atrasada, cujas famílias de novos-ricos mostravam-se ciosas de fortuna recém-adquiridas e protegiam-se, protegendo os filhos dos eventuais ataques das eventuais aventureiras. Portanto, além da finalidade higienizadora e profilática, a atividade de iniciadora sexual era evitar que a renda familiar fosse desviada para mãos ilícitas (GATTO, 2002, p.49).

O seu drama é que aos seus próprios olhos, ela é uma herdeira de uma tradição intelectual europeia numa terra de elites sem refinamento. O ápice disso é ser uma “professora de amor”, ou uma “vendedora de amor” e de alguma cultura europeia para o jovem Carlos. Que posição ambígua essa em que o culturalmente dominante tem de se vender ao culturalmente dominado em razão das condições socioeconômicas serem ruins na terra natal daquele. Essas condições levaram-na àquela profissão: parte meretriz, parte professora, parte governanta. Elza considera-se racional, mas acaba se apaixonando por Carlos.

Outros trechos marcam a tensão entre Alemanha e o Brasil. A “alegria” de viver, a descontração dos latinos é contraposta à racionalização e sisudez alemã como fica exposto:

isso de continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães. O alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida é pra ele uma continuidade a continuar. Diante da natureza não é assim. Diante da vida é assim. Decisão: viajaremos hoje. O latino falará: viajaremos hoje! O alemão fala: viajaremos hoje. Ponto-final. Ponto-de-exclamação... É preciso exclamar para que a realidade não canse (ANDRADE, 2013, p.20).

Note-se que é exaltada a capacidade de improvisação diante de imprevistos. O latino tem “escapadas”, tem algo de inédito, mesmo que apenas na diferença de ênfase com que toma uma decisão. Se a sua realidade cansa, a escapatória é exclamar, é dar a resposta com vitalidade, tornar a vida espetáculo. Nesse sentido, Mário chama a atenção para uma qualidade/característica latina que é positiva.

O narrador com o uso do discurso indireto livre, por vezes também dá a impressão de que o alemão é metódico e o brasileiro aprende as coisas “adivinhandando”, quase sem esforço, com intuição; como fica demonstrado na cena em que Fräulein se recorda do tanto de palavras que teve de decorar do dicionário Michaelis para aprender o português, enquanto Carlos aprendia o alemão com facilidade, “adivinhandando” o significado das palavras. Fräulein compactua com visões eugênicas do período, mas não

fala sua opinião aos alunos. Ela tenta higienizar as práticas musicais ao tirar os maxixes, os foxtrotos e toda música sincopada, pois seria desagregadora, não seria “casta”. Síncope só de Wagner. Fräulein é uma personagem que demonstra muito tradicionalismo e conservadorismo. O sonho dela de vida feliz é ser dona de casa, casada com um professor universitário. Ela pensa em ensinar lições “elevadas” de amor, mais do que “ensinar primeiros passos” e de “evitar as doenças que tanto infelicitam o casal futuro” (ANDRADE, 2013, p. 28). Ela idealiza o amor, açucara-o, sonha com um futuro feliz e elevado (na sua visão), como ato compensatório, para elevar a estima diante do que fazia profissionalmente. Através da voz do narrador, Fräulein enxerga o amor como correspondência de interiores. Seu par ideal é um homem culto nos padrões alemães e que manda, provê, que “dirige o sossego do lar. Manda. Porém sem domínio” (ANDRADE, 2013, p. 28).

Um motivador para Fräulein permanecer na sua profissão é o desejo de juntar uma boa quantia em dinheiro para retornar à Alemanha e ter uma vida confortável. Após o término do idílio com Carlos, ela se torna professora de amor de outro jovem da burguesia paulista. No final do livro não sabemos se ela conseguirá retornar à Alemanha, se conseguirá realizar seu sonho de casar com um intelectual e ser dona de casa. O seu caminhar na narrativa é regido pelo retorno à origem nacional. Contudo, seu retorno efetivo, no sentido da atividade da qual não consegue se libertar, sua condição primária, é como professora de amor. Com sua indiferença pelos brasileiros, não consegue ter uma vida feliz no Brasil. Seu imaginário é povoado pelo passado glorioso (inventado pelos nacionalistas alemães, forma de compensar um presente em crise) e por um futuro apaziguador na forma da monotonia do lar. Um lar em que ela não manda, não ensina. Um lar em que ela atinge uma postura passiva.

Comenta o narrador que “por mais burguês e vulgar que seja um alemão, sempre de quando em quando lhe rebrota no deus encarcerado um desejo de tragédia inútil, esse mesmo que fez a renúncia de Werther” (ANDRADE, 2013, p. 91-92). Aos olhos de Fräulein, somente a tragédia poderia nobilitar sua profissão. É que “a tragédia, também, sinaliza o ‘retorno’ por meio da fantasia e do desejo. Sabemos que o culto orgiástico levava o crente à catarse, que é, ao mesmo tempo ‘êxtase’ (estar-fora-de-si) e ‘entusiasmo’ (estar-tomado-pelo-deus)” (SIQUEIRA, 2014, p.94).

Sua tragédia seria sacrificar a lembrança que Carlos teria dela, assim simbolizando nesse sacrifício o retorno da fantasia e do desejo. Por um lado, podemos entender a tragédia num sentido coloquial/habitual em que está associada a um acontecimento fatal, funesto, inexorável. Por outro lado, podemos entendê-la como um

tipo de drama solene, sério. A tragédia, tida como essa narrativa solene, herdada dos gregos, confere nobreza, virtude àqueles que são seus protagonistas. Ela também é um tipo de narrativa que traz uma concepção de que a interferência humana em mudar seu destino é impossível. Assim, ao encarar sua vida como uma tragédia, traria nobreza e conforto diante da situação e da profissão em que Elza se encontrava, posto que ela se veria como virtuosa, mas que diante das circunstâncias pouco poderia fazer. Resigna-se com orgulho, amparada nessas justificativas.

Já o personagem Carlos não enfrenta esses dilemas éticos, não enfrenta no nível da consciência as angústias da tomada de decisão e das suas ações. Ele se acomoda com a posição de herdeiro, com os desígnios do pai. O único momento em que se desespera é quando imagina a hipótese de dilapidação do capital familiar e de vir a ser pai naquela idade.

Como professora, Elza exerce um papel tradicional, podendo a imaginação infantil, a criatividade. Ela institui regras às irmãs de Carlos, faz ditados, pede que recitem poemas. Ou seja, valoriza mais a memorização do que o desenvolvimento do pensamento crítico ou do que outras operações mentais mais complexas ou de tornar o aluno o centro do processo de ensino-aprendizagem.

Por fim, acerca da professora de amor, Schopenhauer e Nietzsche, mesmo sendo alemães – o que, por si só, já deveria ser motivo de orgulho na visão nacionalista de Fräulein – espalhavam o pessimismo na sociedade, portanto, eram inadequados para serem estudados naquele momento de crise. Eles espalhavam ideias de “decadência dos valores elevados” (ANDRADE, 2013). São autores que intensificam o símbolo da situação paradoxal em que ela se encontra: contratada para ensinar os ditos “valores elevados” – e que talvez não pudessem ser aprendidos na juventude ou por meio de uma tutora, mas ao longo da vida. Afinal, são coisas que se ensinam por contrato? E se são elevados, ensiná-los em troca de dinheiro não os corromperia? Estava numa relação regida pelo dinheiro e que não tinha nada de orgânico na forma como foi iniciada, além de que ela, enquanto “profissional”, não podia cultivar sentimentos pelo seu aluno. Essas contradições, essas situações paradoxais e complexas, torcem o significado tradicional de idílio: forma de amor singelo.

Eis a chave de compreensão do título. Amar, no enredo, é verbo intransitivo, pois não há troca e o idílio que suporíamos como amor singelo, era apenas o projeto de Sousa Costa para dar uma lição ao filho, idílio que talvez fosse um amor singelo para Carlos. No entanto, a realidade apresentada no romance se mostrou bem mais complexa: primeiro, Carlos não perdera a virgindade com Fräulein; segundo, ela começa a ter

sentimentos por ele; terceiro, ele não a vê, como era de se esperar, como um amor romântico idealizado, como um idílio. Essa é outra característica da modernidade do romance: quebra as expectativas do leitor formado nas convenções as quais esse verbo e esse substantivo sugerem. Mário transforma essas ideias estabelecidas para falar de hipocrisias da vida burguesa, seus aspectos tidos como imorais para uns e tão naturalizados em outros.

*Fragmentações, educação, cultura e natureza.*

Os modernismos captam a crise da identidade sólida e coerente que se tinha como paradigmática no romance realista. É essa nova representação que torna o modernismo um crítico da modernidade. Nesse sentido, como coloca Marshall Berman (2007, p. 275) “todas as formas de pensamento e arte modernistas têm um caráter dual: são, ao mesmo tempo, expressão e protesto contra o processo de modernização”. Jacques Le Goff (2013) conceitua o modernismo como domínio estético, compreendendo a renovação dos temas e das formas. Assume a posição “idealista” quando reage às ideias materialistas da burguesia e é “aristocrático” quando em seus temas e formas se coloca contra as massas. Já a modernidade, pode descrever o processo social e, portanto, ser o resultado ideológico do modernismo. Não podendo entender os dois separadamente. A modernidade se volta para a crítica, para o inacabado, para a crise da representação (mimese).

Por um lado, a obra de arte modernista estava haurindo seus temas da sociedade e reelaborando-os, dando novas formas e sentidos. Por outro lado, observando os processos sociais, a identidade estava se fragmentando e com isso, o nível da consciência mostrava-se problemático, autores como Nietzsche, Freud e Schopenhauer apontavam para as forças mais profundas que tecem a personalidade: o inconsciente, a vontade.

Uma pessoa que se julga tão racional, como Fräulein, enxerga nesses filósofos o signo da decadência, como se eles fossem a causa daquilo que na verdade estão diagnosticando. A angústia dela é querer ser coerente no nível da consciência quando, na prática, no nível das ações, os papéis estabelecidos pela sociedade burguesa, fazem-na “incongruente”, paradoxal. Essas convenções, tornadas *habitus*, causam seu sofrimento, sua incompreensão da conduta e do jeito de ser dos brasileiros. No livro, o narrador justifica a criação de sua personagem baseado em uns tantos cientistas e

filósofos da virada do século. Ele defende-se de possíveis acusações de leitores que apontassem ser a personagem incongruente. Pois

não existe uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação. O que chama-se [*sic*] vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo. Uma personalidade concordante, milagre! Pra criar tais milagres o romance psicológico apareceu (ANDRADE, 2013, p.43).

Conforme o dicionário etimológico de Antônio Geraldo da Cunha (2010), completo, do latim *completus*, quer dizer “perfeito, acabado” e complexo, do latim *complexus*, quer dizer “conjunto de coisas que têm qualquer nexos entre si” ou “confuso, complicado”. Edgar Morin (2011, p.36) definiu complexo como “o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo”. Nesse sentido, tanto Elza quanto o próprio romance são complexos e não completos.

Em diálogo com a ciência e a filosofia de seu tempo, o autor estabelece uma ruptura com a tradição do romance realista, tanto na representação de uma identidade fragmentada, quanto em evidenciar isso pela própria voz do narrador que se antecipa às críticas dos eventuais leitores.

Boa parte do livro trata da educação sentimental de Carlos. Ele se comporta como uma “criança grande” que ao tentar brincar com as irmãs acaba machucando-as. É nítido o desajuste em que se encontra: grande demais para brincadeiras, jovem demais para ser adulto completo. A educação a que é submetido é beletrista e “ornamental”. Quer dizer, uma educação tradicional das elites que não visa fazer críticas à realidade ou à formação de uma “consciência de classe”. A educação dele tinha o propósito de formar um *habitus* de classe cujos conhecimentos adquiridos seriam úteis para a socialização nos estratos dominantes da sociedade. Carlos é tolhido da participação no espaço público até atingir o mínimo dos conhecimentos e maturidade necessários para tal. Sua educação é privada, doméstica. Marca uma mudança na sua personalidade quando, num espaço exterior, o da floresta da Tijuca, ele assume uma postura paternal para com Elza. Em vez de ser protegido, é ele quem protege. A educação dele não envolve o conhecimento do mundo popular, da realidade à sua volta. É uma educação com os olhos voltados para a Europa e seu cânone. Não englobando os autores e artistas contemporâneos. É tanto que Fräulein exerce uma força castradora do shimmy e das síncope. Ela quer a formação de um cidadão “forte”, mas refinado. Um alemão em terras tropicais. Um protótipo de europeu que não se misturasse com a cultura das parcelas inferiores da sociedade.

Essa educação privada também define com clareza quem faz parte de um “nós” e quem são os “outros”. O poder patriarcal alinha essa educação à propriedade, à casa, à família patriarcal. O poder é aprendido e exercido inicialmente dentro de casa e só após o ritual iniciático e a educação apropriada é que poderia o jovem Carlos suceder ao pai no espaço público e nos negócios. Afinal, o presente mostrava-se perigoso no imaginário do senhor Sousa Costa com a figura das “aventureiras”, isto é, mulheres provindas de camadas inferiores da sociedade que não serviriam para casar, na visão patriarcal e patrimonialista do poder familiar. Por isso, a educação promovida por Fräulein era importante: buscava instilar valores, modos de percepção e apreciação de uma cultura dominante, o que poderia favorecer a sociabilidade de Carlos, tanto política quanto matrimonialmente, nas elites.

Ao final do romance temos o passeio da família pela Floresta da Tijuca. Nesse episódio, temos um Carlos que se esforça para demonstrar comportamentos de um homem adulto: ter iniciativa, ser protetor com a amada etc. o narrador parece indicar que Carlos mudou seu comportamento, que ele aprendeu os valores e habilidades necessárias a um homem adulto. A cultura e a educação teriam cumprido seu papel. Carlos estaria completo? Com certeza não seria complexo – usando os termos de Morin.

Por outro lado, Elza que tem indiferença pelas pessoas do Brasil, fica encantada com a beleza e robustez da floresta da Tijuca. Será que essa ambientação pode sugerir que, uma personagem de cultura alemã e que se considera superior, só encontra a virtude desse país na natureza? Num lugar onde as influências sociais, a cultura, não teriam corrompido ou moldado os indivíduos. Lugar perfeito para ter os “bons selvagens”. O narrador, com essa indicação, mostra a visão estereotipada e comum dos estrangeiros sobre nós: país cuja natureza exuberante é valiosa, mas que é “estragado” pelos habitantes.

### *Considerações finais*

O romance tem como traços do moderno: a valorização do instante, do efêmero e com o estilo cinematográfico do narrador que valoriza a cena há também a fragmentação da narrativa que tem uma semelhança com a fragmentação da identidade. Fragmentação da identidade que atinge inclusive a forma como o narrador se expressa. Ora parecendo se lembrar de um fato distante, ora com cortes na ação para fazer digressões e se posicionar contra ou a favor das personagens. Além disso, o narrador usa de uma sintaxe e de uma linguagem popular. Na forma de expressão, o autor faz

esse narrador conversar com o leitor, como os dois narradores mais famosos de Machado de Assis: com troça, com escárnio, com dúvidas, com parcialidade. A construção das personagens, algumas inspiradas em personagens de óperas de Wagner, e a presença da música no romance também atestam um diálogo entre as artes.

A tradição existe no romance. Ela se concretiza, em primeiro lugar, pelos papéis sociais tradicionais de marido, de mulher, de dona de casa, de herdeiro, da natureza, da professora. Em segundo lugar, a tradição é reelaborada, misturando-se com o moderno. Mário ruma a tradição literária. Ele adota um modelo, uma forma e critica-a, adicionando novas soluções (como fica claro pelo seu uso da forma do romance de formação e do idílio). Ele não imita simplesmente, ele emula a tradição, partindo do alheio para confeccionar o próprio. Como colocou Castro Rocha (2013, p. 249) “quanto mais um autor deve à tradição, quanto mais influências recebe, quanto mais *filiações* reconhece, mais livre e inventivo ele se descobre”. Ele não busca a novidade da forma e do conteúdo a qualquer preço, acriticamente. Serve-se da autoridade de Machado de Assis e de Richard Wagner para compor seu narrador e suas personagens (além do recurso a outros autores franceses e alemães dispersos no texto).

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. A propósito de *Amar, verbo intransitivo*. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.111-114

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. Ed.1. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Amar, verbo intransitivo: um romance de formação às avessas*. *Organon*, Porto Alegre, vol. 8, n° 21, p.131-145, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Ed.4ª. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Tradução de Carlos Nougué. Ed.1. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FERNANDES, Mônica Luiza Socio; JESUS, Bruna Kely. Música: um território comum em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade e a ópera de Wagner. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v.5, n° 1, p.64-77, Jan/Abril. 2011.

GATTO, Dante. A questão da professora de Amor em Amar, verbo intransitivo: idílio de Mário de Andrade. *SOLETRAS*, ano 2, nº 3, São Gonçalo: UERJ, Jan-Jun, 2002.

LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão...[et al.] Ed. 7. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LOPES, Telê Porto Ancona. Um idílio no modernismo brasileiro. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.115-126

LÖWY, Michael. Figuras do romantismo anticapitalista. In: LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Ed.1. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1993. p.9-80

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. Silva e Jeanne Sawaya. Ed. 2. São Paulo: Cortez, 2011.

NOVAES, Claudio Cledson. A escrita cinematográfica de Mário de Andrade: Amar, verbo intransitivo, uma lição de amor à literatura brasileira. *Revista Fronteiras*, nº 15, dez, p.56-67, 2015.

PORTELA, Daniela Soares. A conjugação da tradição em Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade. *REVELL-Revista de Estudos literários da UEMS*, Mato Grosso, vol.1, nº 6, p.105-114, 2015.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Ed.1 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

RUTHNER, Simone Maria; NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. Amar, verbo intransitivo – um romance musical de Mário de Andrade. *E-scrita*, Revista do curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, vol.1, nº 3, p.8-25. 2010.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. *Labirintos da modernidade: memória, narrativa e sociabilidades*. Ed. 1. Recife: Editora UFPE, 2014.

Artigo recebido em 13/02/2023

Aceito para publicação em 23/04/2023